Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis

Folia 26 Studia Historicolitteraria V (2005)

Krystyna Latawiec

Zasada estetycznego dystansu w prozie senioralnej Mariana Pankowskiego

W obfitym i różnorodnym pod względem rodzajowym dorobku Mariana Pankowskiego znajdują się także teksty krytycznoliterackie z okresu, gdy dla paryskiej „Kultury" recenzował krajowe bądź emigracyjne nowości poetyckie. W latach powojennych sam publikował poezje, zarówno po polsku jak i po francusku, choć twórczość w tym drugim języku szybko porzucił, tak że poza dwoma tomikami (*Couleur de jeune mélèze* z 1951 i Poignée *du présent* z 1954) wszystkie pozostałe utwory napisane zostały po polsku.

Poezja Bolesława Leśmiana była przedmiotem rozprawy doktorskiej Pankowskiego (1963 rok), opublikowanej najpierw w wydawnictwie uniwersyteckim w Brukseli (*Leśmian. La révolte d'un poète contre les limites*, 1967), a niedawno w Lublinie w polskiej wersji językowej (*Leśmian, czyli bunt poety przeciw granicom*, 1999). Na wspomnienie zasługuje również praca translatorska Pankowskiego, uwieńczona wydaną w 1961 roku francuskojęzyczną antologią poezji polskiej *Anthologie de la Poésie polonaise du XV-e au XX-e siècle*, dobrze ocenioną przez krajową krytykę[1]. Dla „Kultury" Giedroycia przełożył sztukę *Hop Signor!* Michela de Ghelderode[2], któremu poświęcił również krytyczny szkic, publikowany w tym samym numerze czasopisma. Drugim obok „Kultury" pismem, z którym pisarz współpracował jako krytyk, prozaik i dramaturg, była londyńska „Oficyna Poetów". W polu jego zainteresowań krytycznych znaleźli się, m.in. Julian Tuwim, Stanisław Jerzy Lec, Stefania Grodzieńska i jej teksty satyryczne, także malarz Stanisław Frenkiel. Jednak działalność krytycznoliteracka nie stanowiła głównego nurtu pisarstwa Pankowskiego, była raczej jednym z aspektów poszukiwań własnego języka artystycznego, odmiennego

[1] Zob. m.in.: Z. Bieńkowski, *Antologia Pankowskiego*, „Twórczość" 1961, nr 10; J. Przyboś, *Poezja polska po francusku*, „Przegląd Kulturalny" 1961, nr 36; J. Rogoziński, *Piękna książka*, „Nowa Kultura" 1961, nr 32.

[2] M. de Ghelderode, *Hop Signor!*, przeł. M. Pankowski, „Kultura" 1956, nr 11.

od postromantycznej poetyki wierszy emigracyjnych, jak i od uformowanych w międzywojniu i kontynuowanych na obczyźnie estetyk – skamandryckiej i awangardowej.

Na kształtowanie świadomości literackiej Pankowskiego wywarł wpływ najpierw jego nauczyciel na uniwersytecie w Brukseli Claude Backvis, następnie środowisko francuskojęzycznych poetów belgijskich z kręgu miesięcznika „Le Journal des Poètes" i wreszcie Michel de Ghelderode, z którym zetknął się przy okazji tłumaczenia sztuki *Hop Signor!* Krytyczny wobec polskiego romantyzmu, Backvis kwestionował „przywiązanie do patriotycznej poezji fabularnej, do lirycznej dialektyki cierpienia, wiary i nadziei... Proponował odwrót od opisowości linearnej, choćby niosła uroki prowincji kresowej, malowanej «zbożem rozmaitem»..., choćby w wierszu pobrzmiewały pogróżki pod adresem samego Pana Boga"[3]. Natomiast kontakty z artystami z kręgu „Journal des Poètes" zaowocowały tłumaczeniem poezji, co skierowało uwagę młodego wówczas pisarza na stronę warsztatową twórczości literackiej, jak również na *langage* pojmowaną jako indywidualna ekspresja artystyczna. Jak wspomina po latach: „Wszystko to było tak inne od wierszy emigracyjnych, pełnych patriotycznego bezwstydu, inne od krajowych, prowokująco prostackich i pochlebczych"[4]. Wreszcie rozmowy z Ghelderodem uwrażliwiły Pankowskiego na język i „wywrotowe widzenie rzeczywistości", co daje się zauważyć w jego tekstach, począwszy od tomu prozy *Matuga idzie. Przygody* (Bruksela 1959)[5].

W tej skonstruowanej na opak powieści pikarejskiej[6] podjął pisarz próbę rewizji swej dotychczasowej poetyki, jak również rozpoczął spór z konwencjami epiki opisowej (*Pan Tadeusz*) i prozy realistycznej (*Lalka*). Odtąd stale towarzyszyć mu będzie świadomość konwencjonalności literatury, zarówno na planie jej tworzenia jak i odbioru, gdyż sam język, obciążony bagażem tradycji, podsuwa gotowe sposoby interpretacji świata, a każdy z nich jest warunkowany przez określony system wartości. Jak pisze Jerzy Jarzębski: „Zmorą współczesnej kultury nie jest już bowiem konwencjonalność, ale współobecność wielu różnych konwencji wraz z ich systemami odniesienia i oceny"[7]. Jeśli prześledzić pod tym kątem prozę Pankowskiego, to łatwo zauważyć, że interesuje go sam proces budowania fikcji i jednocześnie odsłonięcie językowych mechanizmów jej funkcjonowania, tak aby czytelnik nie dał się zwieść pozorom prawdopodobieństwa, a raczej skierował uwagę na warsztat literacki i podjął grę zaproponowaną przez autora. Dlatego proza ta, począwszy

[3] M. Pankowski, *Tożsamość polskiego pisarza na obczyźnie po II wojnie światowej*, „Konspekt". Pismo Akademii Pedagogicznej w Krakowie, nr 20, jesień 2004, s. 156.

[4] Tamże.

[5] W niniejszym szkicu nie omawiam systematycznie twórczości Pankowskiego, a jedynie prozę publikowaną w ostatnich kilkunastu latach. Jak dotąd ukazały się trzy monografie poświęcone tej twórczości: S. Barć, *Marian Pankowski. Poeta – prozaik – dramaturg*, Lublin 1991; K. Latawiec, *Na scenie świata i teatru. O dramaturgii Mariana Pankowskiego*, Kraków 1994; K. Ruta-Rutkowska, *Dramaturgia Mariana Pankowskiego. Problemy poetyki dramatu współczesnego*, Warszawa 2001.

[6] Zob. E. Destrée-Van Wilder, *Pisarz z Polski i skądinąd*, przeł. T. Chomiszczak, przedruk w: *Acta Pancoviana*, t. I, Sanok–Rzeszów 1998, s. 15.

[7] J. Jarzębski, *Wartościowania w sieci kultury*, „Znak" 1998, nr 7, s. 8.

od *Matugi*, rezygnuje z wielkich i spójnych narracji na rzecz mniej rozbudowanych, skłaniających się raczej ku fragmentowi, epizodycznej anegdocie, która nie rozwija się w całościową historię bohatera. To raczej refleksja nad powstającą właśnie opowieścią, nad psychicznymi i językowymi okolicznościami jej konstruowania, stanowi o swoistości tej prozy. W procesie twórczym zostaje ona oczyszczona z opisowości i sprowadzona w dużej mierze do wyrażania w słowie stanów emocjonalnych narratora, jak również jego świadomości nieuniknionej presji formuł gramatycznych i konwencji literackich, które z taką łatwością odbierają przeżyciu walor autentyczności. Zarazem sytuuje się opozycyjnie wobec literatury, która obiektywizuje rzeczywistość i ma ambicje wyjaśniania jej złożonej natury. Nie rezygnuje jednak zupełnie z odniesień do świata realnego. Aby uczynić swoje „opowieści" o przygodnych aspektach ludzkiego życia wiarygodnymi, kreuje Pankowski narratora–protagonistę w powiązaniu z empirią autorską. Te paralele mają charakter zewnętrzny, ograniczony do wyjętych z biografii epizodów, tak przetworzonych w literackiej artykulacji, aby mogły unaocznić fakt, że sztuka pisania jest formą rozumienia rzeczywistości, a nie oddawania wiedzy uprzednio na jej temat zdobytej. Dopiero w akcie twórczym przypadkowe zjawiska krystalizują się, gdy wyodrębnione z bezkształtnej materii zdarzeń, przepuszczone zostaną przez świadomość piszącego, który dysponuje nie tylko subiektywnym odczuciem świata, ale i zestawem językowych struktur, za pomocą których usiłuje odsłonić i ująć w kształt artystyczny osobiste doświadczenie.

Marian Pankowski nie uczynił z trzyletniego pobytu w hitlerowskich obozach koncentracyjnych głównego tematu swojej twórczości. Motywy kacetowe bądź emigracyjne pojawiają się w niektórych dramatach (*Teatrowanie nad świętym barszczem, Nasze srebra*) i we wspomnianej już *Matudze*. Stanowią punkt odniesienia dla czasów powojennych, kiedy to autentyczne w przeszłości przeżycia ludzkie podlegają ideologizacji i przeradzają się w martyrologiczny mit, w układ rekwizytów „teatru narodowego" rodem z Sienkiewicza. Autor *Matugi* podjął temat obozowy w sposób bezpośredni dopiero pod koniec XX wieku w prozie *Z Auszwicu do Belsen*[8], nadając protagoniście – Marianowi Auszwickiemu – rysy własnej biografii. Sceną tego zapisu ról i rytuałów kacetowych jest świadomość autora, który z dystansu czasowego (ponad 50 lat) patrzy na przeszłość jak na wyblakłą już makietę historii w jej niegdyś bardzo męskim, militarnym wydaniu. Wytresowany w wojskowym marszu jeszcze w przedwojennej polskiej podchorążówce, bohater Pankowskiego w warunkach obozowych wtapia się w naznaczony stygmatem podrzędności tłum: „Maszeruję. Galernikiem, błaznem przechodzę pod bramą w stroju hańby, w pionowe pasy... Trędowaci, ale nobilitowani przez choreografów z trupią czaszką na czole, maszerujemy, stajemy, czekamy[9]. W doborze słów – galernik, błazen, trędowaty – nie ma przypadkowości, każde odnosi się do sytuacji zależności, podlegania jednostki prawom historii i biologii. Zmienia się choreografia, ale nie kondycja ludzka z wpisaną weń regułą przemocy bardziej lub mniej wysublimowanej przez kulturę. W świecie

[8] M. Pankowski, *Z Auszwicu do Belsen (przygody)*, „Twórczość" 1998, nr 5, s. 8–38.

[9] Tamże, s. 16.

munduru i dyscypliny niezdolność do musztry dyskwalifikuje, stąd esesmańska pogarda wobec „muzułmanów". Jednostka może tu przetrwać tylko za cenę *życiodajnego aktorstwa*, włączając się w maszerujący junacko tłum jako jedna z tysięcy. W repertuarze ról Mariana Auszwickiego jest też rola dworaka i panegirysty, kiedy pisze, a właściwie przepisuje balladę Goethego dla zakochanego kapo Egona. W samym nazwisku bohatera kryje się sugestia pełnego utożsamienia z rolą więźnia:

> Jestem mieszkańcem planety Auszwic, która toczy się w swoim czasie suwerennym i nie potrzebuje przyszłości. Jej teraźniejszość jest tak intensywna, że miejsca tu nie ma na drobnicę konwaliowych marzeń. Przyjąłem to odrutowane akwarium – za morze jedyne[10].

Słowa te można potraktować jak komentarz do obrazu Auschwitz w prozie Tadeusza Borowskiego, świata podobnie zamkniętego i samowystarczalnego, odciętego od przeszłości i przyszłości. I choć autor *U nas w Auschwitzu* tworzy rzeczywistość obozową za pomocą odmiennych środków artystycznych, to intensywność jej obrazu sprawia, że alternatywa dla świata tak precyzyjnie oddzielonego od tego, co na zewnątrz, wydaje się równie niemożliwa.

W zamkniętej przestrzeni, niczym w laboratorium, odbywał się nieznany wcześniej eksperyment. Naznaczył on bohatera kacetową odmiennością, wypełniając pamięć scenami okrucieństwa, głosami bólu i nienawiści, ciszą „muzułmanów" ginących na drutach. Pankowski szuka języka i modelu narracji dla oddania choćby w przybliżeniu tamtych realiów. Jego protagonista właśnie w obozie uczył się nowej mowy, gdyż tę dawną, sentymentalno-idealistyczną, unieważniła historia. Po przeszło pięćdziesięciu latach narrator nadal wydaje się być bezradny wobec przeszłości, która powraca zaledwie w przypomnieniach pojedynczych ludzi i sytuacji (przyjazd do obozu, apel, praca cieśli, niedzielne koncerty). Rezygnując z epickiej narracji, choć takiemu ujęciu sprzyjałby dystans czasowy, z którego spogląda na minione wydarzenia, wybiera poszczególne momenty, aby ukazać je w czysto ludzkim wymiarze. Poniżający więźniów obelżywym krzykiem esesman ma chwilę milczenia, kiedy łagodnieje – „W takich razach odpowiadaliśmy mu gładką twarzą dzieci ze szkolnego podwórza: dziś nasza pani się nie gniewa"[11]. We wzajemnej grze przemocy i strachu, względnej przychylności i upodrzędnienia toczy się życie ludzi skazanych na siebie, czasem nawet doświadczających wspólnoty losu, kiedy wypadają z roli: esesman „gra" wtedy człowieka, więzień potwierdza słowa strażnika, a protagonista jest jak „kiczowaty wiarus napoleoński". Jednakże przed zbyt łatwym wzruszeniem sceną ludzkiej solidarności przestrzega ironiczny komentarz:

> Jeszcze by brakowało, żeby zza horyzontu wyrwała się jakaś gwiazda i nad nami zatrzepotała gruchającą synogarlicą, a uwierzymy, poczciwi ludkowie, uwierzymy po raz tysiąc i pierwszy, żeśmy pod czułym okiem Opatrzności[12].

[10] Tamże, s. 17.

[11] Tamże, s. 11.

[12] Tamże, s. 30.

Także po wojnie uczestnicy powstania warszawskiego łatwo wchodzą w patriotyczne role, wyznaczone im przez Historię: „Jakby wciąż stali na barykadzie, wypatrując ekipy telewizyjnej. Jakby nadal szeptem powtarzali rolę: Jak słodko jest umierać za ojczyznę”[13]. Bohater Pankowskiego czuje się wśród nich obco, zszarzały i naznaczony nieheroicznym piętnem kacetu. Nie bierze udziału w „amatorskim teatrze” zranionej polskiej Historii, odrębny w swym trudnym do przekazania doświadczeniu, z którego wyniósł poczucie ogołocenia – obnażenia ciała w sensie dosłownym, skoro intymne czynności stają się publiczne, ale i odarcia ze złudzeń młodości (konspiracja, ojczyzna, miłość). Na tym spopielonym gruncie kultury celebruje odradzanie cielesnej witalności, jakby to ona była jedynym dowodem na istnienie jednostkowe, wolne od ról podsuwanych przez powinności społeczne i narodowe. W tekście *Z Auszwicu do Belsen* Pankowski nie oskarża jednak cywilizacji, nie daje pełnego opisu kacetowej rzeczywistości. Przytacza tylko pojedyncze zdarzenia i towarzyszące im emocje, jakby nie ufał pełnej narracji, zobiektywizowanej i socjologicznej zarazem, skoro nawet nie odpowiadał na ankiety nadsyłane przez pięćdziesiąt lat przez niemieckich badaczy obozów koncentracyjnych.

Tę rezygnację z całościowej narracji na rzecz fragmentów podsuwanych przez pamięć, na rzecz przypomnień pojedynczych sytuacji i zachowań, można odczytać jako wyraz poznawczej bezradności wobec wojny i losu naznaczonego jej doświadczeniem. Można też widzieć w tym polemikę z literackimi sposobami przedstawiania wojny jako męskiej przygody (wojna western) bądź jako dehumanizacji (wojna kataklizm). Z całą pewnością jest to także spór z mitem martyrologicznym i z pożądaną ze społecznego punktu widzenia konwencją religijnej pociechy. Jednak ciekawsze wydaje się coś innego – ukazanie osobistego doświadczenia jako czegoś zewnętrznego, co daje się opisać w kategoriach aktorskiej gry, jakby chodziło o zilustrowanie tezy Ervinga Goffmana o człowieku „w teatrze życia codziennego”[14]. Tyle że teatralna rama modalna, znajdująca potwierdzenie w języku narratora, została użyta w odniesieniu do hitlerowskiego kacetu. Metafora sceny stwarza dystans wobec osobistego przeżycia, pozwala uniknąć narzucających się formuł literackiego opisu. Zamiast obiektywizującej relacji, czego można by się spodziewać, zważywszy na dystans czasowy wobec doświadczeń obozowych, otrzymujemy bardzo subiektywną, na planie języka nawet ekscentryczną, quasi–relację z tego, co pozostało w świadomości narratora–autora. Obserwujemy proces urzeczywistniania w słowach poszczególnych obrazów, pamiętanych już tylko jako chwile intensywnych emocji, które teraz nie poddają się konwencjom realistycznej reprezentacji, gdyż „przeżycie – a więc treść doświadczenia wewnętrznego – domaga się artykulacji, wyrażenia, a nie odbicia”[15]. W tekście Pankowskiego ekspresja realizuje się w doborze słownictwa i metaforyki z dziedziny teatru. Ta forma sztuki posłużyła skądinąd nazistom za

[13] Tamże, s. 18.

[14] Zob. E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak i P. Śpiewak, Warszawa 2000.

[15] R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 22.

wzór dla organizowanych z takim upodobaniem widowisk masowych (reżyserowane pochody, symboliczne gesty, bogata ornamentyka). Teatralizowanie życia publicznego i polityki miało wspomagać budowanie więzi społecznych opartych na ideologii. Rozmach imprez masowych, ich oprawa scenograficzna dawały wrażenie monumentalizmu, podkreślały wyjątkowość dzieła. Pankowski w swojej prozie o Auschwitz nie szuka analogii z tamtą teatralizacją, jako że unika wszelkiego patosu, zarówno tego ideowego (po stronie strażników), jak i martyrologicznego (po stronie ofiar). Po przeszło pięćdziesięciu latach kacetowa przeszłość przedstawia się jak scena z figurkami odgrywającymi los strażnika, kapo czy ofiary, których egzystencja umieszczona została na pewien czas w teatralnej ramie absurdalnej historii.

Z dala od tematyki obozowej sytuują się dwa kolejne tomy prozy: *W stronę miłości* (2001) i *Złoto żałobne* (2002). Łączy je z poprzednim utworem kreacja narratora, oparta na autorskiej empirii. Są to cechy wskazujące na status społeczny profesora, wdowca, emigranta zaprawionego w aktorskim naśladowaniu gestów i uśmiechów ludzi „tutejszych", dobrze zadomowionych we własnej przestrzeni. Wobec nich protagonista Pankowskiego odgrywa dyktowaną przez stereotyp rolę: „Niech mnie poklepują po plecach, biorąc ugrzecznionego barbarzyńcę za hołdownika ich wielkości"[16]. Obok ról uwarunkowanych społecznie, obok konwencjonalnej gestyki i mimiki, mających komunikować rozmówcy udawane bądź rzeczywiste emocje, bohater wydaje się być przede wszystkim odkrywcą smaków i zapachów, uwodzicielem w krainie wyobraźni językowej. Kategoria uwiedzenia pojawia się zresztą w głosach krytyki francuskojęzycznej: „Każde opowiadanie to gra uwodzenia, zmysłowości, siły powabu i oczarowania" – pisze Anne-Marie Pirard w komentarzu do *Złota żałobnego*[17]. Aby jednak uniknąć łatwego sentymentalizmu, pisarz sięga po słowa dosadne, choć znacznie rzadziej niż we wcześniejszej prozie. Natomiast nadal ważne jest szukanie wyrazu dla emocji, która, sama w sobie dość oczywista i banalna, dopiero w akcie pisania uzyskuje momentalną niepowtarzalność, skoro „Literatura jest kunsztem nowego nazywania"[18]. Związawszy słowo z przeżyciem wewnętrznym, narrator Pankowskiego daje wielokrotnie do zrozumienia, że jest tylko poszukiwaczem osobliwości w świecie mieszczańskiej symetrii; magiem zaludniającym szopkę figurkami z przeszłości; jest również medium, za którego pośrednictwem leżący „odłogiem" temat domaga się w pewnym momencie artykulacji:

> Temat ten leżał w papierach odłogiem; w chwili, kiedy postanowiłem urzeczywistnić go literacko, ożywił się we mnie i teraz następuje na mnie nachalnie, jakby szachista nieopanowany wystąpił przeciw moim białym szeregom dwoma czarnymi końmi naraz![19]

[16] M. Pankowski, *Złoto żałobne*, Koszalin 2002, s. 151.

[17] A.-M. Pirard, *Świat złapany w sidła uwiedzenia*, przeł. T. Chomiszczak, przedruk w: *Acta Pancoviana*, t. I, Sanok–Rzeszów 1998, s. 45.

[18] M. Pankowski, *Złoto...*, s. 87.

[19] Tamże, s. 86.

Jeśli ta relacja między podmiotem wypowiedzi a jej przedmiotem przypomina partię szachów, to równie dobrze można ją określić mianem *agonu*, którego treścią jest pytanie o sposób istnienia fikcji, także o jej wartość poznawczą.

Agon wpisany jest też w świadomość narratora i w jego relacje ze światem zewnętrznym. Zawieszony między europejską *civitas* a Karpatami protagonista Pankowskiego swobodnie przemieszcza się w czasie i przestrzeni, grając rolę lorda, dżentelmena ze Wschodu bądź gimnazjalisty, byłego kochanka, podróżnika do krainy osobliwości erotycznych; pisarza, który słowom „nieszpory każe śpiewać"[20], tyle że na chwałę świata zmysłowego, tak różnego od metafizycznej abstrakcji. Z jednej strony zatem pozostaje w obrębie uporządkowanej rzeczywistości dnia powszedniego z jego zwyczajną rutyną gestów i obyczajów, z drugiej celebruje wyodrębnioną sytuację, zdarzenie na pozór banalne, lecz w opisie nabierające cech wyjątkowości. Za przykład nich posłuży scena ze sroką – ptakiem aroganckim z *Pisma w stronę miłości*. Uczestnicy dialogu – narrator i ptak – mają swoją publiczność, spacerowiczów na promenadzie w Ostendzie, przystających, zdziwionych powinowactwem człowieka z naturą. W tym wzajemnym dialogu rozpisanym na gesty, ruchy i słowa kryje się pokaz możliwości języka, dzięki któremu można spotkanie to uczynić niezwykłym, przydać mu cech liturgii: „Ja z tobą na Boże Ciało wyjdę. Księżych kadzideł spod sutanny się nawąchasz, dziatwa szkolna płatkami piwonii cię przysypie"[21]. Niemal intymna więź łączy aktorów tego swoistego teatru na brzegu Morza Północnego, spokrewnionych niedostępną dla widzów tajemnicą – sroka to wszak ulubiony ptak pisarza, motyw literacki, który tym razem przybrał kształt realny i wraz z „siwym lordem z Dolnych Karpat porosłych rydzami"[22] tworzy obraz tyle swojski, co egzotyczny dla nieświadomej istoty rzeczy publiki. Narrator wyłącza tutaj „dramatyczną" grę z potocznego biegu zdarzeń, wyróżnia moment intensywnego poczucia odrębności, aby utrwalić to, co przemijające. Prowadzi swoisty dialog z ptakiem, zapisany w słowach miłosnych, dosadnych i obraźliwych. Rejestruje własne emocje w zderzeniu z tak przypadkowym, wykreowanym w języku, odsłonięciem pewnego aspektu rzeczywistości – nieuchwytnej, zmiennej, z trudem poddającej się opisowi. Scena ta jest też rodzajem introdukcji we właściwy temat opowiadania – spotkanie narratora z Henrietą, gościem z ojczyzny. Ich dialog, na początku kurtuazyjny, z czasem gęstnieje od emocji, aby w zakończeniu ulec wyciszeniu jak w utworze muzycznym, skomponowanym na kanwie wspomnienia „pierwszej miłości", tego zużytego motywu literackiego i pustego frazesu językowego. A w zakończeniu utworu powraca zasugerowana w scenie z ptakiem refleksja nad niepojętą racjonalnie tajemnicą istnienia, zwłaszcza wobec kosmosu, tyle że teraz przeżywaną w spotkaniu dwojga ludzi połączonych przypomnieniem „pierwszej miłości" właśnie, ale i utrwalonych jak na fotografii do albumu osobliwości ludzkiej egzystencji.

[20] M. Pankowski, *W stronę miłości*, Warszawa 2001, s. 71.

[21] Tamże, s. 13.

[22] Tamże, s. 12.

Na teatr quasi–erotyczny, reżyserowany najczęściej przez protagonistę, nakłada się gra Pankowskiego w obrębie literatury. W utworze *Pismo w stronę miłości* znajdujemy drugą narrację – diariusz Goethego z podróży do Krakowa i Wieliczki, pisany przez współczesnego autora na zamówienie redakcji niemieckiego czasopisma. Tekst dziennika wprowadza w klimat prozy osiemnastowiecznej dzięki znakomitej stylizacji w obrębie składni i słownictwa. Goethe jawi się w nim jako posągowy klasyk, uważny obserwator, który rejestruje najdrobniejsze szczegóły przemierzanej okolicy, racjonalista dokonujący porównań, zwłaszcza ze swoją ukochaną Italią. To nie tyle artysta w naszym obecnym rozumieniu, co uczony obiektywizujący rezultaty poznania, badacz ufny w moc rozumu i empirii, przekonany o możliwości dokonania pełnego opisu świata. Jego przeciwieństwem jest polski poeta Trembecki, wykreowany na lubieżnika o plebejskich gustach mimo dworskiej pozycji szambelana. Uosabia on typ artysty zmysłowego, zanurzonego w żywiole życia, oddanego bez reszty hedonistycznemu smakowaniu przyjemności erotycznych i kulinarnych. Pomiędzy poważnym Klasykiem a wywrotowym Szambelanem znajduje się protagonista Pankowskiego – ironicznie zdystansowany wobec dostojnej prozy mistrza z Weimaru, ulegający wpływowi polskiego libertyna, choć go złości ten mało okrzesany hulaka. Jednak te właśnie źródła – libertyńskie i plebejskie zarazem, jako że polski szlachcic łączy w sobie sprzeczności, wydają się bardziej twórcze, podczas gdy „proza Goethego" tchnie muzealnym oddechem mimo niewątpliwie mistrzowskiego rytmu, płynności frazy i pełnych, okrągłych zdań.

W tym raptularzu–pastiszu Pankowski pokazuje, jak mógłby posługiwać się literackim słowem i konwencją, gdyby sięgnął po dawny model narracji zobiektywizowanej, systematycznej, wartościującej przedmiot opisu. Przystawał on do statycznego obrazu świata, ale nie do jego ruchliwej, zmiennej, subiektywnie postrzeganej różnorodności. Dlatego sam wybiera rolę voyera, który chwyta moment w jego nieoczekiwanej dynamice, usiłując wyrazić to, co ukryte przed okiem chłodnego badacza, klasyka literatury niemieckiej. Czyni to za pośrednictwem libertyna Trembeckiego, gdy ten swoim żywiołowym zachowaniem i plebejskim słowem rozbija jedność stylistyczną narracji, sprowadza ją z ważnego dla klasyka toru epistemologicznego na „manowce" zmysłowego smakowania życia. Wytrąca opowieść z rygoru reprezentacji, czyli odtwarzania rzeczywistości i obiektywizowania rezultatów poznania, aby skierować energię ku podglądaniu przejawów erotycznej natury świata. Witalność polskiego szlachcica–literata jest usprawiedliwieniem dla bohatera Pankowskiego wtedy, gdy ten ulega nagłemu wybuchowi werbalnej plebejskości (wobec Henriety), gdy snuje analogie typu: powódź–bagno–erotyka (*Kora i nóż*), odsłaniając powinowactwa w obrębie zmysłowej percepcji materii. Natura jest o tyle interesująca, o ile można ją włączyć do osobliwego teatru wyobraźni, kształtowanego w oparciu o sensualne doznania, które z kolei uruchamiają ciąg wcale nieprzypadkowych skojarzeń słownych. Taką funkcję pełni u Pankowskiego czarny bez z jego odurzającym zapachem, wywołującym obrazy z dziedziny erotyki i śmierci. Inny przykład – mięczaki prowokują do erotycznych analogii w zestawieniu z wdowami.

Narrator szuka w świecie przyrody i ludzi zjawisk pokrewnych, gdy kojarzy doznania zmysłowe, gdy sugeruje analogiczne działanie mechanizmów lękowych. Na sposób dramaturgiczny rozwija je w sceny – improwizowane gry ze stereotypem, prywatną obsesją lub zbiorowym lękiem. Jeden z takich lęków, przed niekontrolowaną imigracją, unaocznia w przerysowanym i sugestywnym obrazie inwazji Afryki na Europę. Spoza oficjalnego dyskursu politycznego przebija wówczas, choćby momentalnie, realność egzystencji w jej trudnej do zracjonalizowania żywiołowości. Emocje, skrywane bądź stłumione wskutek presji politycznej poprawności, nabierają w opisie Pankowskiego podstawowego znaczenia, gdyż to obawy zachodniego społeczeństwa zostały pośrednio wyartykułowane w dramatycznej scenie ataku obcych na spokojnych obywateli. Aby uniknąć pułapki publicystycznej retoryki, Pankowski przesuwa akcent na sam akt pisania, w trakcie którego pewne zjawiska ze sfery podświadomych lęków przechodzą na plan literackiego nazywania tego, co ukryte lub stłumione w publicznym dyskursie.

Jeszcze trudniejsze do wyrażenia niż problemy społeczne są momenty filozoficznego zdziwienia fenomenem życia, jeśli nie chce się przy tym popaść w utarte formuły słowne. W utworze *Kora i nóż* narrator przyznaje się do swej „bezradności wobec kory naszczepionej tajemnicą"[23]. Rezygnuje więc z prób socjologicznego czy psychologicznego wyjaśnienia zjawisk ze świata natury i kultury. Dostrzega tam jedynie elementy bezkształtne i nieuchwytne, które czyni ośrodkiem udramatyzowanej poprzez sam sposób opisu narracji, jak to się dzieje we fragmencie o pszczołach (*Kora i nóż*). Przedmiotem wypowiedzi są nie tylko owady jako społeczność bardzo dobrze zorganizowane, ale i literacka świadomość opowiadającego z jego refleksją na temat sposobów odniesienia się w formie pisarskiej do fenomenu natury. Stematyzowana została również sama sytuacja narracyjna, oparta na schemacie ze szkolnej dydaktyki. Jednak lekcja odbiega od przyjętych wzorów dydaktycznego postępowania, nabiera dynamiki w procesie twórczym, którego rytm współgra z rytmem zjawiska wyrażanego. Właśnie w y r a ż a n e g o, a nie przedstawianego, gdyż sztuka pisania jest czystą ekspresją, urzeczywistnieniem tego, co staje się jawne dopiero w trakcie językowego kształtowania tekstu. Wymaga to od czytelnika współdziałania w trudnym procesie nadawania znaczeń, ich odświeżania bądź odsłaniania. Natomiast „artysta naśladuje tu nie tyle naturę, co twórcę natury czy też natura naturans, a nie natura naturata"[24].

Kreacyjny aspekt narracji podlega prawom gry, której reguły ustanawia sam pisarz, usiłując „narzucić własne rysy zastanej Naturze"[25], aby jej obraz odbiegał od fotograficznej reprezentacji. Wydobywa opowieść z pamięci, ożywia temat, z którym będzie prowadził grę jak z szachistą. Ogranicza do minimum scenografię, by uniknąć statycznego opisu w konwencji realistycznej, szuka słowa nacechowanego emocjonalnie, od którego można rozpocząć opowieść skupioną na epizodach,

[23] Tamże, s. 162.

[24] R. Nycz, *Literatura jako trop...*, s. 45.

[25] M. Pankowski, *Złoto...*, s. 86.

choć obejmującą w syntetycznym skrócie niemal całą biografię bohaterki, jak to jest w tytułowym utworze *Złota żałobnego*. Upływ czasu zaznacza na sposób dramaturgiczny: „Zmieniały się krajobrazy, zmieniały się role”[26], anegdotę nie tyle rozwija w opowieść, co „inscenizuje” w serii obrazów unaoczniających nie same wydarzenia, ale towarzyszące im uczucia, wydawałoby się już zatarte przez rutynę codzienności. Konstrukcja opowiadania *Złoto żałobne* dobrze ilustruje charakterystyczny dla tej prozy proces powstawania utworu. Pierwsze akapity to refleksja nad doborem konwencji do tematu, który od dawna czekał na literackie urzeczywistnienie. Z tych uwag daje się odczytać krytyczny stosunek do „sternowskiej precyzji w opisywaniu zmyślonych szczegółów”, gdyż nie jest ona już niczym więcej jak literackim chwytem, użytecznym dla tych, którzy poprzestają na „kronice ich małoobrazkowego Kodaka”[27]. Inny problem natury warsztatowej, jak czyjeś życie, opowiedziane w pierwszej osobie w szczególnej atmosferze wieczoru wigilijnego, zawrzeć we własnej narracji, która rejestruje także drobne zdarzenia z teraźniejszości. Jednak to one właśnie na prawach analogii wywołują temat, który nabiera dynamiki nieopanowanego szachisty. Jeszcze przypomnienie pierwszej próby zapisu, natury „geograficznej”, jak to określił narrator. Gdyby ta rama modalna pozostała, to wystarczyłoby usytuować ulicę, domy, wprowadzić do nich ludzi. Narrator Pankowskiego kreśli w ten sposób zarys możliwej, choć nie zrealizowanej formy opowieści. Wyparła ją bowiem inna, „filologiczna”, zainicjowana słowem „staruszeczka, którego wybór podświadomy zdradza moje uczucia”[28] – wyznaje narrator. Z wielu możliwych fikcji na dany temat wybiera jedną, jeszcze nie do końca świadomy jej porządku formalnego, ale przekonany o konieczności włączenia doń własnych emocji. Najpierw jednak musi wyzwolić w sobie pisarską złość na literaturę letnich uczuć i uporządkowanych krajobrazów:

> Z trudnych do nazwania zakamarków mej głowy wytoczyła się kula, powiedzmy koloru złoconych orzechów, roztrąciła i poprzewracała domy i akacje strzyżone jak zielony pudel... Tak, że wypada usprawiedliwić ten trochę obcesowy zryw psychiki autorskiej[29].

Jeśli coś jest warte utrwalenia, to na pewno nie geografia ani symetria ulic, lecz momenty wzruszeń, po których pozostają niestety tylko przedmioty, jak ten czarny pierścień, nazwany w tytule „złotem żałobnym”, albo stare fotografie. Odnawianie przeszłości nie jest tylko zabawą literacką prowadzoną na kanwie pamięci, łączy się z ryzykiem melancholii, jak w scenie wigilijnego rytuału, kiedy narrator i jego żona, poruszeni historią „staruszeczki”, celebrują na sposób świecki tajemnicę ognia rozświetlającego słabym blaskiem grudniową ciemność.

Utwory zebrane w tomie *Złoto żałobne* są swego rodzaju impresjami, „ćwiczeniami z wyobraźni metaforycznej”[30], jak to określił pisarz w *Lekcji Simony*. Odległe

[26] Tamże, s. 93.

[27] Tamże, s. 86.

[28] Tamże, s. 87.

[29] Tamże.

[30] Tamże, s. 161.

skojarzenia układają się w ciąg motywów, przefiltrowanych przez subiektywną świadomość narratora, przetworzonych w jego prywatną liturgię słów i gestów. Ważny jest sam proces powstawania zapisu językowego, gdyż to w jego trakcie narrator szuka form dla wyartykułowania nieostrych obrazów z przeszłości. To one skłaniają do podjęcia wysiłku unaocznienia, choćby momentalnie, fragmentów świata odległego w czasie, widzianego z perspektywy senioralnej[31]. W tym celu protagonista przybiera postać podróżnika spotykającego rodaka na turystycznym szlaku, emigranta powracającego w wyobraźni do *Lwowa onirycznego*, wdowca podejmowanego obiadem przez kobietę, uważnego słuchacza osobliwych historii. Uwodzi w krainę literatury, chce ożywić za pomocą słowa poetyckiego znieruchomiałe postacie, a poprzez słowo dosadne przywołać ich emocje. Rzecz jednak nie w rekonstrukcji anegdoty, ale w jej unaocznieniu w chwili narracji. Dlatego tak wiele w *Złocie żałobnym* wypowiedzi metaliterackich, ujawniających sytuację narratora, wysiłek jego pamięci i zmaganie się z tematem, tę swoistą „liturgię przemiany nieobecności w literacką rzeczywistość"[32].

Kompozycja poszczególnych utworów ma powtarzający się układ – najpierw formuła początku, która ustanawia status narratora i kreowanej przezeń fikcji. W funkcji inicjującej może być przedmiot, sytuacja, jak szum liści na krakowskich Plantach; przypadkowe słowo, z którego daje się wysnuć opowieść; także pytanie córki o pierwszy dzień wolności, wyznanie na temat gustów estetycznych. W tych początkowych fragmentach odnaleźć można uwagi na temat pisanego właśnie tekstu, jego rodowodu, poetyki, czasu narracji (np. *Wakacje... wakacje...*). Są też komentarze odnoszące się do konwencji literackich, jak cytowana już opinia o „sternowskiej narracji". Nie brak i wyrazów podziwu dla pewnego rodzaju estetyki filmowej: „Olśniewa mnie Greeneway przewagą sztuki, sztuczności nad rzeczą zdarzoną"[33]. W tego typu wypowiedziach znajduje wyraz strategia artystyczna Pankowskiego, który świadom jest istnienia formuł retorycznych („pierwszy dzień wolności") i pokus opisowości: „Nade mną platany, kasztany, kiedy idę Plantami"[34]. W opozycji do literatury przedstawiającej opowiada się raczej za estetyką modelowania przedmiotu w procesie jego językowego wyrażania, zawieszając niejako swoją uprzednią wiedzę na jego temat. Na planie narracji rzecz przedstawia się następująco – z początkowego impulsu rodzi się ciąg przypomnień, które znajdują wyraz w słowach „rozkwitającej" jak krzak czarnego bzu opowieści. Czasem towarzyszy jej dodatkowe uzasadnienie: „Dopiero teraz, po przejściu na emeryturę, mam czas na podglądanie starości"[35]. Z tej perspektywy widać dobrze tematy, wydawałoby się, marginalne, efemeryczne spotkania, w których przyszło zagrać niespodziewane role. Wyodrębnione z toku potocznych zdarzeń nabierają wyrazu pod piórem pisarza, odbijają się w migotli-

[31] Określenie H. Berezy, zob. *Posłowie* do: M. Pankowski, *W stronę miłości*, Warszawa 2001.

[32] M. Pankowski, *Złoto...*, s. 51.

[33] Tamże, s. 122.

[34] Tamże, s. 26.

[35] Tamże, s. 149.

wym zwierciadle jaźni protagonisty, którego pamięć obejmuje tak wiele wspomnień i doświadczeń. Podległy wewnętrznym impulsom narrator próbuje utrwalić to, co nieuchwytne, przypadkowe, raczej jednostkowe niż typowe. W tym celu sięga często po ekspresję teatralną z jej repertuarem grymasów i przesadnych gestów. Przytacza rytuały ze świata przyrody, zwłaszcza w odniesieniu do zachowań erotycznych, konfrontując scenę kultury ze sceną natury, jak we fragmencie kończącym utwór *Zwin*. Wprowadza terminy przynależne do dyskursu literaturoznawczego: *metafora, narrator, bohater, czas narracyjny*, żeby wymienić tylko kilka przykładów. Nie stroni od języka religijnego: *liturgia, przemiana, synogarlica, Opatrzność*. Pisanie czyni rodzajem sztucznej z założenia celebracji, której ośrodkiem nie jest tajemnica religijna, ale akt słownego nazywania zdarzeń, wydawałoby się zwyczajnych, jednak w opisie literackim zyskujących status jedynych w swoim rodzaju.

Narrator Pankowskiego prowadzi grę z tematem, który poddaje dekonstrukcji, ukazując jego niezdolność do udźwignięcia opowieści epickiej. Zamiast niej otrzymujemy wykrystalizowany epizod, opowiedziany w zwolnionym lub przyspieszonym tempie w zależności od rytmu pracy pamięci i rytmu frazy poetyckiej. Utwory te trzeba bowiem często czytać tak jak poezję. Widziane z dystansu wydarzenie, wyartykułowane w poetyckim słowie, udramatyzowane w *agonie*–spotkaniu postaci, nabiera cech czegoś wyjątkowego, gdyż spełnia się całe w języku nazywającym na nowo to, co zbanalizowane. W „liturgii przemiany" fenomenów ze świata natury i psychiki w literaturę kluczową rolę odgrywa świadomość piszącego, wrażliwego na językowy schemat i zużytą konwencję. To one służą za tło, wobec którego narrator wyraża dystans, zarówno ten dyktowany perspektywą senioralną, jak i świadomym ograniczeniem literatury do sfery dostępnej pojedynczej jaźni. Nie jest ona Kartezjańskim *cogito*, autonomicznym podmiotem przybierającym postać „imperialnego autora jako właściciela i rozdawcy znaczeń, których trafne rozpoznanie jest celem aktu komunikacji"[36]. Zamiast spójnego obrazu rzeczywistości, który wymagałby od czytelnika odtworzenia wpisanych weń znaczeń, Pankowski proponuje widzenie subiektywne, podszyte niepewnością przyczyn i skutków, rozproszone, niestabilne, ale za to oferujące plastyczną sugestywność obrazu oraz intensywne przeżycie chwili. Czytelnik może przyjąć tę subiektywną optykę, a nawet znaleźć przyjemność estetyczną w grze z konwencją, w dialektyce akceptacji i negacji jej funkcji. W ten sposób sztuka pisania staje się sztuką rozumienia kondycji ludzkiej.

Protagonista najnowszej prozy Mariana Pankowskiego jest świadomy nieusuwalnych sprzeczności, z których rodzą się opozycje typu: natura–kultura, prawda–fikcja, autentyczność–sztuczność. One właśnie nadają literaturze dynamikę, czynią ją interesującą dla czytelnika szukającego w niej doznań bliskich jego podmiotowej wrażliwości. Pytanie o wartość poznawczą utworu traci sens, gdy ważny jest sam status fikcji z jej licznymi wariantami, powtórzeniami bądź przesunięciami w obrębie literackiego nazywania rzeczy. I tutaj Pankowski okazuje się pisarzem bliskim nowej literaturze, której twórcy są świadomi konwencjonalności znaków językowych,

[36] W. Kalaga, *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*, Kraków 2001, s. 245.

również ich arbitralności w stosunku do świata rzeczywistego. Wybierają więc grę motywami zamiast realistycznych fabuł, ekspresję momentalną kosztem objaśniającego opisu, dynamikę unaocznionego „dziania się", a nie obiektywizującą narrację. Przy tym w obrębie prozy zachodzi proces liryzacji i dramatyzacji, co sprawia, że „centrum zajmuje świadomość narratora-protagonisty i jej subiektywne „liryczne" poszukiwania oraz „dramatyczna" walka o – zawsze nieostateczną i podległą zakwestionowaniu – pewność poznania siebie i rzeczywistości[37].

The Principle of Aesthetic Distance in Seigneurial Prose of Marian Pankowski

Abstract

In this sketch, senior prose by Marian Pankowski is subject to analysis, together with techniques of distancing the narrator from the world presented. One of such techniques is a theatrical metaphor, other include pastiche on Goethe's prose and the author's meta-literary commentaries. Pankowski's narrator conducts a game with theme, style and possibilities of fiction. The created world is overtly conventional, and the cognitive value is diminished. What is important is the status of fiction with its multiple repetitions and variants. Thus, Pankowski is placed in the current of contemporary literature whose authors are aware of artistic rules and demonstrate this awareness. In aesthetic distance they see a chance of renewing the relationship with the reader.

[37] R. Nycz, *Literatura jako trop...*, s. 53.